



Trabajo de Fin de Grado

# **EL ESPACIO EN LA POESÍA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS**

Fdo. José Ismael Ramos Castelo

Fdo. Fernando Cabo Aseguinolaza  
Tutor

Grado en Lengua y Literatura Españolas  
Facultade de Filoloxía

Santiago de Compostela  
Curso 2015/2016

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN.....   | 3  |
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: UNA POSICIÓN SINGULAR, NO SOLITARIA .....  | 5  |
| 3. EL ESPACIO EN LA POESÍA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS .....   | 15 |
| 3.1. POSIBLES APLICACIONES Y VIGENCIA DE LA TEORÍA DE LA <i>SPATIAL FORM</i><br>(1945): RELACIONES ENTRE FORMA, PERCEPCIÓN Y ESPACIO EN EL POEMA.... | 15 |
| 3.2. POESÍA Y PINTURA EN <i>EXPOSICIÓN</i> (1990) Y <i>CAZA NOCTURNA</i> (1997) .....  | 23 |
| 3.3. LA CUESTIÓN DEL REALISMO .....  | 29 |
| 3.4. EL POEMA COMO “UN LUGAR DONDE NO SE MIENTE” .....   | 33 |
| 4. CONCLUSIONES .....  | 36 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA .....  | 39 |

## 1. INTRODUCCIÓN

La de Olvido García Valdés es poesía de la intemperie, poesía de la verdad y la materia, del más íntimo exterior. Y por ello, poesía angustiada que respira, poesía del presente. Nacida en Santianes de Pravia (Asturias) en 1950, García Valdés es una de las poetisas contemporáneas mejor valoradas por la crítica. Es autora de los poemarios *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990), *ella, los pájaros* (1994), *caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001), *Y todos estábamos vivos* (2006) –Premio Nacional de Poesía– y *Lo solo del animal* (2012).<sup>1</sup> También ha traducido al español a Pier Paolo Pasolini y – en colaboración con Monika Zgustova– una antología de las poetisas rusas Anna Akhmátova y Marina Tsvetáieva. Más singular en su trayectoria semeja la publicación de una extensa y muy personal biografía de Santa Teresa de Jesús –*Teresa de Jesús* (2001) –, que más adelante cabrá poner en relación con la genealogía poética de la propia autora. Además, ha dirigido el Instituto Cervantes de Toulouse y ha escrito sobre otras poetisas contemporáneas como María Victoria Atencia o Juana Castro, o artistas como Remedios Varo o Ana Mendieta, en revistas y publicaciones especializadas.

Su singularidad, su posición en el campo literario español y sus apariciones y desapariciones, principalmente en las antologías publicadas en las décadas de los 80 y 90 ocuparán la primera mitad de un estado de la cuestión que pretende ser más una aproximación historicista a la poesía española de las últimas décadas que una recopilación de las aproximaciones a la obra de García Valdés desde una perspectiva espacial. Abordaremos desde los márgenes un relato de sobra establecido y tendremos la posibilidad de constatar cómo se opera en el canon con las herramientas de los resentidos, empleando la expresión bloomiana. Además, haremos también un breve repaso, a través de sus etiquetas, por las genealogías y líneas (que son varias pero una) en las que se ha querido encuadrar la poesía de García Valdés, con el fin de llamar la atención sobre el peso que algunos de los conceptos que manejaremos en nuestro análisis tienen en toda una tradición de la poesía española.

En cuanto a la pertinencia del objeto de estudio del presente trabajo, queda justificada, en primer lugar, echando una rápida ojeada a los propios libros de la autora,

---

<sup>1</sup> Debido a la imposibilidad para acceder a algunos de estos títulos, a lo largo de nuestro trabajo emplearemos, a la hora de citar, el volumen *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, editado por la propia autora. Esto será así salvo en el caso de *Lo solo del animal*, título publicado a posteriori; y, en el 3.2., *Exposición*, del que manejaremos la edición original.

cuya opera prima, *El tercer jardín*, remite al espacio de una casa familiar.<sup>2</sup> Anécdotas aparte, el gran peso de la presencia de lo pictórico y lo descriptivo en la obra de Olvido García Valdés crea una sensación de detenimiento que antepone lo espacial a lo temporal en la construcción del poema, en palabras de la propia autora: “el mecanismo de la atención no es algo de la voluntad [...], sino todo lo contrario, es producto de cierta pasividad en la que la cosa, lo que está ahí –como ha explicado la fenomenología– crece y te absorbe por completo; y, sí, tal vez esa fijeza [...] resalta la dimensión espacial” (Ramón, 2009: 70). Esta idea de la *pasividad* del observador, tomada de Valente, es una constante en la obra de García Valdés, y de ella se derivan toda una serie de relaciones entre el interior y el exterior, que la autora vincula a sus ideas de realidad e intimidad.

Más allá de presupuestos teóricos, son interesantes los recursos formales que se buscan para producir este efecto de espacialidad y que tienen que ver principalmente con el carácter fragmentario y serial de sus libros, así como con una disposición peculiar de los elementos en el poema de cara a la posterior reconstrucción del lector. En este sentido, creemos pertinente partir para realizar nuestro análisis de la noción de *spatial form*, propuesta por Joseph Frank en 1945, y cuya aplicabilidad ha sido de sobra puesta en duda y discutida, pero que queremos traer aquí para demostrar su vigencia en las poéticas herederas del modernismo.

Abordada esta cuestión, indagaremos en las posibles actualizaciones de algunas de las puertas que dejaría abiertas la teoría de Frank, centrándonos principalmente en el análisis cualitativo de aquellas que se refieren al modo de construcción del poema, a su forma, en tanto que evocadora de una ulterior configuración espacial, es decir, a los métodos de espacialización del poema.

García Valdés ve la pintura como un problema formal para la escritura (Ramón, 2009: 70), algo que ya habían notado también voces precursoras de la suya como las de María Zambrano o José Ángel Valente, y que no podemos pasar por alto a la hora de llevar a cabo un análisis de los espacios que plagan su obra. En este caso nos detendremos en los dos poemarios en los que creemos que existe un mayor peso de lo pictórico como elemento base del poema: *Exposición* (1990) y *caza nocturna* (1997).

---

<sup>2</sup> Barthes describía así el jardín de su casa familiar en Bayona en la cita que abre el libro y le da nombre: “Al fondo, el tercer jardín, con la excepción de un pequeño huerto de durazneros y frambuesos, era indefinido, a veces se le dejaba en barbecho, a veces se sembraban legumbres; íbamos poco allí y sólo por el sendero del centro” (García Valdés, 2008: 33)

Nos acercaremos también a la cuestión del realismo en una poesía que se coloca declaradamente en lo exterior, o que exilia el interior a un afuera. Cuando se le pregunta por su “preocupación metafísica por el lenguaje”, García Valdés responde: “Mi preocupación por el lenguaje [...] es la misma que mi preocupación por dar caza a la cosa (es decir, a la vida) [...] un poema es un lugar raro donde se guarda la vida” (Mora, 2006: 86). Donde se guardan la vida y la verdad, *lo real*. Esta reapropiación del realismo, frente a la poesía social, será abordada, así mismo, desde una perspectiva histórica en el estado de la cuestión.

Finalmente, y a partir de los postulados del *Petit manuel d'inesthétic* de Badiou, explicaremos la concepción del poema como “un lugar donde no se miente”. Una afirmación que García Valdés no suscribe en ningún momento con estas mismas palabras, pero que Miguel Marinas elige para titular su libro de conversaciones con la autora (2014), y que el poeta Eduardo Milán trae a colación en el prólogo de su poesía reunida a partir de los siguientes versos: “Es verdad lo que digo, cada / palabra, dice del poema la lógica / del poema. Condición / de real al margen de lo real. / Lo real dice yo siempre en el poema, / miente nunca, así la lógica” (2008: 204).

De este modo, y desde diversos puntos que creemos entrelazados, entrecruzados, desde miradas del exterior hacia el interior, y movimientos encontrados, la poesía de García Valdés se mueve en espacios de contradicción –“Eres tú entonces / y miras como ahora” (2008: 40)– y suspende el tiempo –todos los tiempos–, en un lugar, el del poema, que “nunca llega a objetivarse, [que] permanece, permeable y abierto, esperando que quien lee lo active de nuevo. En él se imprime [...] la distancia desde la que se habla, la relación, en fin, de quien habla con la muerte” (Mora, 2006: 86).

## **2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: UNA POSICIÓN SINGULAR, NO SOLITARIA.**

Teniendo en cuenta el año de su nacimiento –1950– y el de la publicación de su primera obra –*El tercer jardín*, 1986– parecería claro que el lugar reservado para Olvido García Valdés en la historia más reciente de la literatura española estaría al lado de los poetas de la generación de los 80, aquella de los *postnovísimos* de Villena. Pero no fue así. Desde el principio, la propuesta poética de García Valdés fue marginal, incluso declaradamente marginal. La suya es una voz singular y que aspira a dicha singularidad,

o bien a una soledad plural, compartida. Voces como la suya resultan incómodas para la crítica predominante en la poesía española contemporánea. Su nombre casi no ha aparecido en manuales, ni ha entrado a formar parte del canon hasta bien avanzado ya el nuevo milenio, probablemente porque su encaje en la lógica de grupos y generaciones que ha venido siguiendo la historia de la poesía española de los últimos años no es nada fácil.

Los años 80, o al menos la segunda mitad de la década, confirmarán la marginalidad de propuestas, como esta, vinculadas a la vanguardia. Si en 1986 Luis Antonio de Villena reconocía aún entre los *postnovísimos*, aunque de modo tangencial, casi obligado, la apuesta *neosurrealista* de Blanca Andreu, o la de los representantes de la llamada *poesía del silencio*, ambas líneas pronto quedarán opacadas, relegadas a un segundo plano, por una poesía que propondrá un discurso de normalidad acorde con la recién estrenada democracia, y basada en una relación directa y estable entre emisor y receptor.

Así, García Valdés no participará de ninguna de las antologías fundacionales de esta década. Quizás sea comprensible que su nombre no aparezca ni siquiera mencionado en la introducción de los *postnovísimos* de Villena, dado que estrenaba su primera obra ese mismo año en una pequeña editorial castellana, pero sorprende más que no figure entre el de las afortunadas escogidas para integrar *Las diosas blancas* (1985), una antología de joven poesía española femenina –casi nunca feminista, salvo honrosas excepciones– que coordinaba y comentaba con socarronería Ramón Buenaventura, y que se jactaba de contar entre sus filas con varias autoras todavía inéditas o recién llegadas a las librerías. Y si bien Buenaventura acertó con su quiniela incluyendo a una casi desconocida Luísa Castro o a una jovencísima Ana Rosetti, dejó curiosamente de lado nombres como los de Esperanza López Parada o Concha García.

Hemos decidido detenernos en las antologías para configurar un mapa adecuado del panorama español de las últimas décadas porque creemos que especialmente hasta finalizada la de los 90, han servido precisamente de campo de pruebas para la articulación de las diferentes estéticas y corrientes en la poesía española. Un sistema, el antológico, que tenía además un clarísimo precedente de éxito comercial y grupal en los *Nueve novísimos poetas españoles* de J. M. Castellet, que marcaría estéticamente la línea de gran parte de la poesía española de los 70 y que demostraría el poder institucional de las antologías. Precisamente los *novísimos* serán quienes reclamen la

estética vanguardista como reacción directa a la poesía realista de los 50 y 60, retomada más tarde en los 80 por la llamada *nueva sentimentalidad*.

Curiosamente, Villena relaciona con el fenómeno de la postmodernidad y la transvanguardia (1986: 29) la ruptura con una discutible unidad estética fruto de la ola *novísima*. Años más tarde, Méndez Rubio intuirá en cambio que el pensamiento postmoderno, sus modos de producción y consumo, ya habían calado en la también conocida como generación del 68 (2004: 22-28). Siguiendo los postulados de Fredric Jameson, podemos apreciar claramente ya en los 70 una sensación generalizada de fragmentarismo social y cultural; una agresión hacia *lo culto* y la consecuente indistinción entre alta y baja cultura; y, en definitiva, el advenimiento de una sociedad de consumo.

Algo muy semejante adelantaba Jonathan Mayhew a propósito de la gestión que los *novísimos* habrían hecho del legado occidental a través de lo que se convertiría en su seña de identidad: el culturalismo. Así, en un capítulo titulado “Postmodernism, Culture, Kitsch”, se afirma:

The culturalism of the *novísimos*, nevertheless, is also a counter-culturalism, acritical reevaluation of the tradition or Western civilization that they have inherited. In the first place, they show a deliberate preference for texts that are *marginal* rather than central to this tradition. Relatively minor figures are often preferred to canonical landmarks. Historical figures marginalized from their own society –social pariahs, homosexuals, *poètes maudits*, madmen, avant-garde writers– all exercise a particular fascination. (1994: 109)

Sucede entonces, que se nos hace extraña esta visión de los *novísimos* como un grupo heterogéneo y de estéticas variadas, contracultural en su culturalismo, frente a la visión de bloque, casi agresiva, que dibuja Villena en su prólogo a los *postonovísimos*, verdaderos postmodernos –aunque se afirme con timidez– e inclasificables. Además, Villena establece en la trayectoria general de las voces novísimas una división estética en dos etapas: una primera vinculada al venecianismo, y una segunda de giro hacia lo personal, más en la línea de los autores de los 80. Finalmente, lo que apreciamos es que el enfrentamiento entre unos y otros, es en sus postulados, más una cuestión de delimitación de campo que de fondo.

Si los *novísimos*, y parte de las poéticas nacidas en los 80 buscan una verdadera recuperación de los términos de la vanguardia, su desaparición se va a hacer cada vez más notable hacia el final de la década en favor de la consolidación de los presupuestos realistas del grupo granadino de la *nueva sentimentalidad*, cuya cabeza más visible será

Luis García Montero, y que introducirán un nuevo concepto de la experiencia, diferente del forjado en el romanticismo inglés y la poesía de corte metafísico. Esta consolidación llegará además de la mano del primer gobierno socialista y su necesidad de apoyar y hacer medrar un discurso que traduzca a la literatura el abrazo de la transición. Una poesía que se dirija a su receptor de igual a igual, que se infiltre en la sociedad, que sea *útil* y afirme la normalidad de un país que, precisamente en aquellos años, perdió su mejor oportunidad de hacer memoria, mientras se democratizaba la cultura (García Candeira, 2012: 39-40).

Paralelamente, irrumpen a mediados de la década de los 80, junto a la de García Valdés, voces afines a la suya como las de Esperanza López Parada (*Como fruto de frontera*, 1984), Miguel Casado (*Invernales*, 1985), Concha García (*Por mí no arderan los quicios ni se quemarán las teas*, 1986) o Ildefonso Rodríguez (*Mantras de Lisboa*, aparecido en 1979 y reeditado en 1986). Silenciados y neutralizados en antologías y reseñas durante estos años, todas estas figuras se opondrían al grupo de la *nueva sentimentalidad*

una, porque asumen el legado de la vanguardia, al concebir la escritura como un ejercicio de riesgo, como un núcleo de conflictos y de tensión del lenguaje; otra, porque asumir el acercamiento a lo poético de ese modo implica situarse en la escritura desde un compromiso ético y político que no puede negar la memoria ni, desde luego, afirmar normalidad; y, otra, porque se resisten a configurarse en tendencia o presentarse como grupo. (Canteli Vigón, 2008: 18-19)

Pese a afirmar no querer configurarse como grupo,<sup>3</sup> lo cierto es que la publicación en 1994 de *La prueba del nueve*,<sup>4</sup> antología coordinada por Antonio Ortega, parecía un primer paso, sin duda grupal, para buscar establecer una posición propia en el contexto literario del momento. Se habla en su prólogo de una percepción no dogmática de la tradición y la modernidad y de la creación de un lenguaje que, lejos de cualquier forma de consuelo o seducción, incida en lo público y reflexione sobre la realidad (1994: 9-10). Sorprende, por parte de Ortega, la capacidad de autoafirmación frente a la poesía social vigente en el momento, con un discurso que no se usa como escudo o se define negando al otro.

---

<sup>3</sup> En alguna ocasión se los ha aglutinado bajo la etiqueta de *Grupo de Valladolid* (García de la Concha, 1997: 8), debido a la vinculación de alguno de ellos con esa ciudad y a la realización de actividades culturales colectivas en el marco común de la comunidad de Castilla y León, como podría ser la publicación de las revistas *Un puñado de polvo*, *Los infolios*, *Un ángel más* y *El signo del gorrión*.

<sup>4</sup> La antología incluía poemas de: Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Jorge Riechman, Esperanza López Parada y Vicente Valero.



En cuanto al abordaje del sujeto antológico, Ortega niega cualquier intención grupal: “la naturaleza misma de los poetas que se incluyen desmiente cualquier rasgo pretendidamente unificador, de escuela, generación o estética” (1994: 33). ¿Cuál es entonces la finalidad de *La prueba del nueve* al reunir a este grupo de voces? Sin duda el criterio generacional está presente, teniendo en cuenta que la antología abarca a autores nacidos entre 1950 y 1963, de manera que sí podría hablarse quizás de escuela y estética comunes, e incluso nombrar a maestros.

En este sentido, resulta cuando menos extraño el hecho de que Ortega decida no establecer un linaje de influencias comunes que podría pasar por citar a autores como José Miguel Ullán, José Ángel Valente o Antonio Gamoneda, queriendo crear en cambio un ambiente plural de voces solitarias, cuyas distintas afirmaciones de independencia se mantienen hasta nuestros días, pero que son insostenibles echando un rápido vistazo a la red de relaciones personales y de poder que se ha ido estableciendo en torno al grupo, y cuyo centro en la actualidad ocupa García Valdés desde que en 2007 recibiera el Premio Nacional de Poesía. Así, además de los ya citados creadores, teóricos del grupo podrían considerarse Casado<sup>5</sup> o Méndez Rubio,<sup>6</sup> que han mostrado su interés por reformular la historiografía de la poesía española última en muchas ocasiones.

Otro de los puntos fuertes de *La prueba del nueve* sería su crítica a la postmodernidad, al abuso de la excusa postmoderna:

Así, frente a una cierta “desublimación”, en algunos casos represiva, y a la reducción posmoderna como defensa ante la fragmentación y la relativización del conocimiento, nace el intento de poner en presente los principios constitutivos de la modernidad, encaminando la reflexión hacia una especie de alta modernidad en la que las tendencias anteriores, en vez de debilitarse, se universalizan, volviéndose críticas y, en cierto modo, clásicas. (Ortega, 1994: 11)

Probablemente sea esta crítica a la posmodernidad, pasando por la asunción y superación de sus postulados, uno de los pilares fundamentales de la poesía de García Valdés. Rasgo distintivo de su poética en los primeros años, que se sumaría a la postura declaradamente feminista de la autora, que se vería refrendada y recompensada, tras no ser incluida en el *hit* comercial de *Las diosas blancas*, con su incursión en *Ellas tienen la palabra* (1997).

---

<sup>5</sup> Autor de numerosos estudios sobre Antonio Gamoneda y pareja sentimental de García Valdés.

<sup>6</sup> Olvido García Valdés escribió el prólogo de uno de sus últimos libros de poemas: *Por más señas*. Barcelona: DVD, 2005.

También en la década de los 90, García Valdés empieza a aparecer antologada en publicaciones de carácter panorámico, ya no grupal, como *Antología de poesía española (1975-1995)* (1997) o *El último tercio del siglo (1968-1998)* (1998). En la primera, Martínez Fernández habla de su poesía como “experimental y minoritaria” (1997: 29), y aunque lleva a cabo una extensa clasificación de los poetas antologados, no incluye a García Valdés en una línea concreta, quizás porque no acaba de encajar del todo en ninguna, quizás porque la considera una figura menor, o simplemente por su condición femenina.<sup>7</sup> En la segunda, en cambio, Mainer vincula ya su poética con la pintura, cierto realismo y una más que probable reformulación futura del concepto de experiencia (1998: 39).<sup>8</sup>

Es esta adscripción última, esta lista de adjetivos, la que seguramente perseguían poner sobre la mesa Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela cuando reunieron a una serie de poetas españoles y latinoamericanos en *Las ínsulas extrañas* (2002). En una muy acertada reflexión sobre la antología, en la que además saca a relucir el desgastado término “posmodernidad” para aunar a los autores seleccionados, Jiménez Heffernan afirma: “en el prólogo se nos narra una historia de la poesía española de los últimos sesenta años: tras la Guerra Civil sobreviene en la Península un falso realismo social que hostiga la natural continuación de la mejor modernidad, la originada por Neruda, Jiménez y la vanguardia experimental” (2004: 316). Nótese cierta ironía. Y es que lo que no logran los antólogos es precisamente lo que sí conseguía Ortega en el prólogo a *La prueba del nueve*, puede que de menor altura intelectual que el presente, pero más acertado en sus postulados. *Las ínsulas extrañas*, se define en todo momento por oposición, por lo que pudo ser y no fue, y sobrevive aunque silenciado. Es una antología del rencor:

Es ridículo pensar que solo hay dos bandos en liza, y que estos pretendan,  
como está ocurriendo, usurpar su centralidad sociológica en el *campo*

---

<sup>7</sup> Sí aparecen clasificados, por ejemplo, José Ángel Valente, Miguel Suárez e Ildefonso Rodríguez, como *neopuristas*; Vicente Valero como uno de los poetas de *la mirada trascendente*; y Antonio Gamoneda como parte de los *acordes épico-líricos*, aunque se le reconoce parte también en la poesía *neopurista* (Martínez Fernández, 1997: 35-38). Tal es la arbitrariedad de las categorías de este estudio inicial, por lo demás banal y resguardado sin duda tras la excusa del didactismo. No sorprende, en cambio, que sí se dediquen varias y rigurosas páginas a describir la *poesía de la experiencia* de la que García Montero es “mentor” (1997: 30-31). En cuanto a la cuestión de género, sólo aparece debidamente tratada la figura de Blanca Andreu.

<sup>8</sup> De todos modos, no pensemos que afirmaciones como la de Mainer suponen un cambio en el enfoque del panorama poético español, pues sin ir más lejos, en una antología de 1992 precozmente titulada *Fin de Siglo*, Villena afirma que “[la poesía española] deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo una *nueva poesía social*”, todavía en la estela de García Montero.

*literario*. Frente a la situación descentralizada, rizomaica, del escenario poético norteamericano, con diferentes editoriales y universidades oficiando de ganglios de poder, una situación envidiable que permite la existencia de, al menos, cinco versiones distintas de la poesía norteamericana actual, en España padecemos un penoso centralismo oficialista: una macrofísica del poder [...] Esto es en gran medida achacable a la domesticación universitaria de la exégesis poética, obsesionada con el *commentaire du texte*, el historicismo, el generacionalismo. (Jiménez Heffernan, 2004: 322-323)

Lo que quisiéramos hacer notar, a partir de estas palabras de Jiménez Heffernan, es que quizás sí fuese mejor buscar en la poesía de García Valdés el centro de una constelación de singularidades, organizadas sin jerarquía, pero es inevitable ver que la configuración del campo literario español de los últimos cincuenta años no permite escapar a la guerra de guerrillas, juéguese esta en premios o antologías, y, por más que insistan en negarlo, tampoco los poetas de la singularidades han logrado abstraerse de esta realidad.

En cualquier caso, si una oportunidad se perdió en el prólogo de *Las ínsulas extrañas* fue la de dejar clara ya no una genealogía, sino una etiqueta. A menudo se ha denominado la línea poética de los autores que hemos ido citando a lo largo de este breve repaso como metafísica, materialista, irracional, contemplativa, pura o incluso realista. Lo que proponemos a continuación es un recorrido por la crítica a alguna de estas etiquetas. En primer lugar, notemos cómo varias de ellas se solapan. Lo que Vicente Luis Mora decide denominar poesía metafísica, lo hallamos idénticamente descrito en Jonathan Mayhew como altomodernista o tardomodernista. De este modo, ambos autores trazan una genealogía de los marbetes en la historia de la literatura española: el objetivo de Mora será demostrar su falibilidad, el de Mayhew, en cambio, refrendar su vigencia.

Mora se muestra tajante con respecto de la etiqueta “metafísica” y afirma que “hablamos de un difunto” (2006: 145). Para demostrarlo, parte de un repaso por la disciplina dentro del ámbito de la filosofía, desde que le diera nombre Andrónico de Rodas catalogando el pensamiento aristotélico, pasando por San Agustín, la escolástica, Descartes, Spinoza y Leibniz, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, hasta concluir con la confirmación de su muerte (Adorno y Horkheimer) o la esperanza de la supervivencia (Bergson). Paralelamente, explica como el término entra en la literatura a través de la descalificación que Dryden quiso hacer en el siglo XVII de la poesía de John Donne al que acusaba de “introducir elementos de filosofía para impresionar a sus lectoras femeninas” (Mora, 2006: 149), y se prestigia su uso cuando T.S. Eliot reivindica a esta

generación de poetas en *The Metaphysical Poets* (1921). Para Mora, serían poetas metafísicos en España: Unamuno –primer intelectual en dar cuenta de la fusión entre razón y pasión, sentimiento y pensamiento–, Machado –siguiendo a Bergson–, Cernuda o Valente. Además, a través de Cernuda y su obra *Tres poetas metafísicos* (1946) –a la que considero habría que sumar *Tres poetas clásicos* (1941)–, pone sobre la mesa la cuestión de las conexiones entre la mística española y la metafísica inglesa, en lo que quizás sería un viaje de ida y vuelta desde la propia literatura española.

¿Pero qué debemos entender por poesía metafísica? No queda muy clara la posición de Mora en este punto, que parece sugerir quizás que lo correcto, por imposible y ridículo, sería seguir a Bergson con Machado y decir que, en última instancia, la poesía metafísica sigue “la idea de que es posible una aprehensión intuitiva e inmediata de lo real, una *certificación de trascendencia* sin requerimientos de método, una filosofía «no filosófica», ajena al rígido sistema de la ciencia y al alcance de cualquier mente humana” (Mora, 2006:150).

Por su parte, Jonathan Mayhew lleva a cabo lo que a mi parecer es un análisis más pormenorizado de la problemática en el ámbito español, proporcionando además una etiqueta más laxa al hablar de *late modernism*.

El origen de la polémica en su vertiente moderna en España estaría aquí en torno a las reflexiones a propósito de la esencia nacional realizadas por Unamuno en *En torno al casticismo* (1895), donde dicho espíritu se conecta con el misticismo de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús o Fray Luis de León. De ahí, pasaríamos al pensamiento de María Zambrano, que entroncaría con Unamuno, Ortega y Zubiri, en su aversión hacia el imperialismo de la razón pura y la ciencia (Mayhew, 2012: 81). Además Zambrano coincidiría también con Unamuno, precursor del existencialismo, en la heterodoxia religiosa de su filosofía, el reconocimiento de la crisis del pensamiento ilustrado, y en la insistencia por demostrar que el realismo y el estoicismo son inmanentes al carácter español<sup>9</sup>.

Finalmente, la coincidencia de pensamiento entre Valente y Zambrano se produce en primera instancia por la común herencia del liberalismo del exilio español y, más adelante, por la influencia que la filósofa ejercerá sobre el poeta en el plano personal, llegando ambos a coincidir en el empleo de términos clave como conocimiento, pasividad o pensamiento.

---

<sup>9</sup> Véase la reflexión que Zambrano lleva a cabo en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939).

Llama la atención en la propuesta de Mayhew una insistencia por sumar a esta genealogía a Federico García Lorca (2009: 325-339), a través de las reflexiones vertidas por el poeta granadino sobre el *duende* y el *cante jondo* (2012: 89-92). Esta opinión es también compartida por Jiménez Heffernan, quien insiste en su ausencia flagrante entre los elegidos para integrar a la genealogía de precursores que propone *Las ínsulas extrañas*, y entre los que sí se encuentran, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez o Pablo Neruda (2004: 317).

Quien tampoco decide incluir a Lorca entre la genealogía de la, en este caso, poesía irracionalista en España es Miguel Casado, que conecta con la crítica a la razón instrumental, ya preconizada por Zambrano y Valente, y con cierta parte del pensamiento bergsoniano cuando, partiendo del *Primer manifiesto surrealista* de André Breton (1924), afirma que en su concepción de una *poesía-pensamiento* “la razón aparece como modo de constricción, de limitación, mientras que se entiende *el pensamiento* como un espacio mucho más amplio” (2006: 19) que aspiraría a lo real entendido este como un exterior. Apréciase aquí la abstracción espacial –interior, exterior– que se hace del problema, y que no es en absoluto casual, sino que parte, remontándonos a su origen, de la expulsión de los poetas que Platón plantea en su *República*, y que coloca el debate en coordenadas fenomenológicas. Este apoyo hacia el irracionalismo obliga a Casado, quizás no a reconocer la figura de Lorca, pero sí a llevar a cabo, por ejemplo, una velada defensa de la poesía neosurrealista de Blanca Andreu, infravalorada por parte de la crítica en los 80. Además, su planteamiento proporciona un pilar sobre el que erigir la posibilidad de una nueva compresión del realismo,<sup>10</sup> alejada de las propuestas por la poesía social o la *nueva sentimentalidad*, y entendida como realidad bajo condiciones de irrealidad, de acuerdo con Gamoneda (Casado, 2005: 62).

Partiendo de este situarse en el exterior, Casado acuña la etiqueta “poesía de la intemperie”, que sin duda guarda relación directa con la idea benjaminiana de pobreza, y que retoma la metáfora espacial: “Poesía puesta sin abrigo a la intemperie, que no habla en alta voz ni redondea sus conclusiones, que no se reviste de adjetivos y busca el nombre de las cosas, el que más les pertenezca a ellas mismas” (2005: 190). Y es precisamente esta idea última de la búsqueda, la que nos conduce a hablar de otra deuda que a menudo se hace notar en la poesía de García Valdés, la del denominado materialismo que este grupo de poetas hereda de José Ángel Valente:

---

<sup>10</sup> Este afán de resignificación también lo encontramos en Méndez Rubio (2008).

En la escritura de Valente se cruzan dos defensas y una palinodia. El elogio de una materia que no es materia (que es mero valor o levedad, pura moneda, de nuevo cuño irrepetible) y el elogio de la materia no convertible en mercancía, la materia intransformable por el trabajo, impermeable a la incrustación de un valor de cambio, inasimilable al uso: los limos del fondo y las aguas subterráneas. O la inmaterialidad (la levedad) con carta de naturaleza ontológica: ese *no se qué* <sic> (la palabras lírica) que misteriosamente *es*. [...] La palinodia, cruzada, es un hábito de ansiedad que atraviesa su escritura: la nada se retracta en la materia, la materia en la nada. (Jiménez Heffernan, 2004: 201)

La aspiración a la inmaterialidad del poema, o a la no materialidad, la obsesión por buscar la pureza del signo, por desasirlo de su “viscosidad simbólica” (2004: 201) está también presente en García Valdés, aunque de modo distinto. No busca en su caso depurar la palabra, sino que se extraña ante ella. La palabra causa extrañamiento al no poder nombrar su referente, y es de este doble movimiento entre el exterior y el interior, de donde surge una repentina comprensión nítida de la realidad como suerte de desengaño.

Otra interpretación de la teoría materialista de Valente, mucho más socorrida, es la que conduce a hablar de poesía del silencio o poesía pura, probablemente la única de todas las posibilidades que hemos venido señalando, que Luis Antonio de Villena recoge en su prólogo a los *Postonovísimos*, una opción “más *mental* que *vital* o experiencial” del poema, y de la que “María Zambrano ha venido a resultar cabeza teórica –no técnica– de la actitud de pensamiento que subyace, roza, de un lado, la *poesía metafísica*, y, de otro, la voluntaria concentración expresiva del *minimal*” (1986: 21).

Finalmente, y dadas las alusiones que se han venido haciendo a la cuestión a lo largo del trabajo, nos detendremos ahora a hablar de la poesía de la experiencia, tal y como se entiende dentro de esta tradición. En *Imán y desafío*, Jordi Doce trata de esclarecer la influencia del romanticismo inglés en la poesía española partiendo de Unamuno, y para ello, comienza por desmentir un largo equívoco en torno a la definición que Wordsworth proporcionó sobre lo que debiera ser la buena poesía:

La definición de Wordsworth: “toda buena poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos” sugiere una concepción del poema como ámbito de desahogo sentimental. Pero es preciso leer esta frase en su contexto, el cual viene dado por dos precisiones: la primera es que el poeta debe ser alguien acostumbrado a “pensar honda y largamente”; la segunda es que opera con una emoción reunida en la tranquilidad”, después de contemplar con detenimiento su asunto. Estas dos puntualizaciones anclan a

Wordsworth en el mundo exterior [...] La emoción, pues, se ubica en el marco de un proceso cognitivo. Y este proceso toma la forma de una experiencia construida por y desde el poema, gracias a la cual el poeta extrae una emoción y trata de probar la intuición que le llevó a la página y, por ende, a reconstruir esa experiencia. La experiencia es así una ficción que sirve para probar o validar su intuición primera. (Doce, 2005: 97-98)

Así pues, la experiencia, pese a su anclaje en la realidad más inmediata, debe ser entendida como un acto trascendente y de alto valor cognitivo. Se desmiente de este modo la idea de que lo experiencial es inmediato, impulsivo, pasional e irreflexivo; y se aproxima a la idea liberadora de irracionalidad propuesta por Casado, vinculándola al pensamiento y no a la razón. Sobre las posibles flaquezas de esta propuesta y su relación con la idea de realismo que debemos manejar en la poesía de García Valdés hablaremos más adelante en el punto 3.3.

Lo que hemos querido dibujar hasta aquí ha sido un breve mapa que nos diese idea de las coordenadas sociales, históricas y filosóficas en las que emerge la obra de Olvido García Valdés, quedando claro además, por un lado, en esta última mitad a propósito de las posibles etiquetas a las que se adscribiría su línea poética, la pertinencia de nuestro análisis del espacio entendido este en sus múltiples facetas. Por otro lado, también hemos querido desmentir, o relativizar, la idea de malditismo inherente a la propuesta poética de la autora y la de sus compañeros de grupo o promoción, con un breve repaso histórico en el que queda clara su marginación en la década de los 80, pero del que deducimos la articulación paralela de una resistencia organizada que da ahora sus frutos en una posible reconfiguración del campo literario.<sup>11</sup>

### **3. EL ESPACIO EN LA POESÍA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS**

#### **3.1. POSIBLES APLICACIONES Y VIGENCIA DE LA *SPATIAL FORM* (1945): RELACIONES ENTRE FORMA, PERCEPCIÓN Y ESPACIO EN EL POEMA**

Joseph Frank publica en 1945 un artículo titulado “Spatial Form in Modern Literature”,<sup>12</sup> que tiene por objeto poner de relieve la percepción espacial dominante en algunas obras de la narrativa moderna. Hasta entonces el estudio del espacio partía de la

---

<sup>11</sup> Véase el prólogo de antologías de poesía última como la reciente *La cuarta persona del plural* (2016), editada por Vicente Luis Mora.

<sup>12</sup> *Sewanee Review*, 1945.

percepción puramente ontológica, como lugar físico para el desarrollo de la acción, que recoge Aristóteles. Siglos más tarde, Leibniz y Kant vislumbran su relación con el tiempo. Y Hegel reafirma esta coincidencia al afirmar que “el espacio es como realidad concreta una abstracción y solo tiene real existencia en tanto que «punto» en el espacio, que constituye también un «ahora»” (Valles Calatrava, 1994: 150). Antes de la incursión de Frank, el cuestión del espacio había incurrido en los estudios literarios de la mano de Mikhail Bakhtin y la noción de cronotopo, fundamentada en la teoría de la relatividad, y que establecía también una de sus coordenadas en el eje temporal.

Por su parte, Frank parte de la crítica que Lessing lleva a cabo en el *Laocoonte* (1766) contra la poesía pictórica y la pintura alegórica, estableciendo la idea de que la percepción espacial es propia de las artes plásticas, mientras que la de la literatura sería temporal. Una descripción verbal nunca podría llegar a dar la impresión *unificada* de un objeto visual. Dibujando esta distinción, Lessing logra además reformular el concepto de forma estética, que pasa de considerarse como un conjunto de reglas técnicas (piénsese en la *Poética* aristotélica), a basarse en la relación entre la naturaleza sensitiva de los medios artísticos y las condiciones de la percepción humana (Frank, 1991: 9). En este nuevo paradigma, tiempo y espacio se erigirían como los dos polos entre los que se delimitan las fronteras entre las artes plásticas y la literatura en su relación con la recepción sensitiva. De este modo, Frank busca no tanto la crítica a la dualidad expresada por Lessing como demostrar su vigencia en la literatura moderna, y para ello, se sitúa como punto de partida en la poesía del modernismo angloamericano centrándose, de manera breve, en las figuras de Ezra Pound y T. S. Eliot.

Para Pound, la imagen es aquello que representa, en un instante de tiempo, un complejo intelectual y emocional (Frank, 1991: 11). No se identifica por lo tanto con lo pictórico figurativo, plano, sino que tiene una naturaleza compuesta aunque detenida temporalmente. Esta definición coincide también, de manera aproximada, con la descripción de Eliot sobre la psicología del proceso poético: “For Eliot, the distinctive quality of a poetic sensibility is its capacity to form new wholes, to face seemingly disparate experience into an organic unity” (Frank, 1991: 11). Son este tipo de relaciones asociativas las que garantizan en última instancia la simultaneidad, la suspensión del relato temporal a la hora de construir un sentido para el poema, anteponiéndose de este modo el factor espacial.

Llevado a la página, continúa Frank, “these word-groups must be juxtaposed with one another and perceived simultaneously”, lo que requiere de un ejercicio de recepción



activa por parte del lector dado que “[t]he meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time” (1991: 14-15). Así pues, este cambio perceptivo se relacionaría gráficamente con formas fruto del fragmentarismo de la literatura moderna a partir del Romanticismo.

A propósito de su poesía, escribe García Valdés: “De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición” (2008: 434). Una yuxtaposición que se ha tildado algunas veces de cinematográfica (Yagüe López, 2009: 5), a nuestro entender de manera errónea, pues la suya es una narratividad que nace de la sucesión, de lo incompleto, de lo superpuesto, y que entronca con las reflexiones de Joseph Frank sobre las técnicas de construcción para alcanzar la espacialidad en el poema.

En *El fragmentarismo poético contemporáneo*, Martínez Fernández se refiere a una serie de “peculiaridades [...] que podríamos llamar visuales” para hablar de la tensión entre los procesos de escritura-lectura y los de recitado-audición, situando en este cambio de paradigma perceptivo el inicio de una transformación que afectaría a la concepción del poema (1996: 51). Así, parece parafrasear a Joseph Frank cuando escribe:

La ausencia de puntuación suele llevar aparejada la eliminación de nexos sintácticos y la sustitución de la organización temporal del discurso por la yuxtaposición nominal. Pero, además, ofrece la posibilidad de que el lector efectúe diferentes engarces y modifique o rectifique una lectura inicial, sugiriendo diferentes interpretaciones. (1996: 74)

Esta iniciativa del lector en la construcción del sentido, conduce a una independencia del texto respecto del contexto en que nació, y abre la puerta a la posibilidad de un lenguaje autoreflexivo (Frank, 1991: 15): “la palabra huye por un agujero / paralizada por un instante contempla ese agujero” (García Valdés, 2008: 250).

La contemplación, la fijeza, conllevan una posposición del sujeto sintáctico en el poema en favor de lo ambiental, lo circunstante, que a menudo es también sensitivo y plástico:

Siesta del verde, ahogo  
de luz húmeda y baja,  
ruidos que se escurren  
entre la maleza, oscuro  
laurel. En el huerto, piescos y nisos  
sus huesos rojos, el tacto,

hojas que vibran.  
Vi la casa y el deterioro  
de la casa. Tomé de ella  
la piedra de afilar  
que estaba sobre el mármol  
antes de irme. (2008: 110)

Así, vemos en este caso, por ejemplo, como primero se construye el contorno, cuya vida inerte “se escurre” o “vibra”, una inacción casi constante, hasta que entra en escena el sujeto animado, que es también quien introduce la carga emotiva del poema y quien permite la reconstrucción de sentido sobre lo ya leído. Además, el sujeto aparece casi siempre elidido, nunca explícito. E incluso si se hace uso de los pronombres, García Valdés tiende a lo *líquido*: “ella es tú, o yo es él” (2008: 237), rostros borrosos que, no obstante, solo adquieren forma en la distancia.

Esta ambigüedad del sujeto lleva al lector a no saber, por ejemplo, si una voz en tercera persona habla de sí misma en un momento del pasado recreado en presente, o realmente se refiere a otro, tal como sucede en el inicio de este poema de *Del ojo al hueso* (2001): “De marfil ve sus propios dedos, agujas, / oh pálida, atravesaban entonces / el viejo bastidor.” (2008: 265). De este modo, podría concluirse que la ausencia de temporalidad ayuda a confundir el sujeto, que carece de coordenadas precisas. Juan José Lanz ve en el fragmento la consecuencia de la crisis profunda del sujeto y la perspectiva epistemológica que de ello se deriva (2006: 29), y quizás por eso, este constante cuestionamiento y el detrimento de su presencia en favor de lo accesorio, de la materia, de lo real. Se pierden el enunciador y el lugar de la enunciación, o quedan reducidos a espejismo, resultando imposible entrar en el lugar desde el que se habla, repetir su posición.

A propósito de la publicación de *ella, los pájaros* (1994), Víctor García de la Concha escribe: “El sujeto poético va de camino [...] y se fija en cualquier cosa: una piedra, un cardo, una mimosa... se fija en cada cosa y la contempla en sí misma, sin pretender incorporarla a un campo de relación personal, a la propia trama de la vida”; y más adelante habla de la superposición en el pronombre que enuncia “figura, sujeto y objeto de la interlocución, [que] se desplaza, además, de continuo en el tiempo, desde el presente al pasado o al futuro, superponiendo imágenes” (1994: 8). Lo mismo acontece con el espacio que se mueve y se solapa:

Cuando voy a trabajar es de noche,  
después amanece poco a poco,

hace mucho frío aún.  
A menudo en el cine  
me parece oír lluvia azotando el tejado,  
como si no hubiese lugar  
donde guarecerse.  
Hoy alguien en un sueño dijo:  
ten, en esta garrafa  
hay agua limpia, por si toma moho  
la del corazón. (2008: 81)

Vemos aquí como se conjugan tres planos diferentes para generar, mediante el dinamismo y la elección de distintos puntos temporales, la idea falsa de una progresión temporal, de una unidad, cuyo significado se obtiene, en cambio, mediante la superposición de espacios: la mañana, el cine y la lluvia, y el sueño, que a su vez representan diversos niveles de realidad.

Lessing basaba su adscripción de la literatura a lo temporal en el uso que esta hace del lenguaje de manera que estaría compuesta por “a succession of words proceeding through time” (Frank, 1991: 7-8), lo que la imposibilitaría para generar en el receptor una sensación espacial. En un artículo de 2013 titulado “Art and Orientation”, la profesora Elizabeth Fowler propone un nuevo enfoque para hablar de la percepción que el lector pueda tener de los textos, afirmando, a partir de poemas descriptivos de Chaucer y Seamus Heany, que quizás esté en la propia construcción de los textos la clave para su percepción. Para demostrarlo, parte del concepto latino de *ductus*, presente en la retórica medieval, para designar “the way that art proposes to lead us through an experiential sequence” (2013: 598), y sugiere que el arte podría transformar de manera profunda mediante alguno de sus mecanismos, la experiencia de nuestro entendimiento del espacio, nuestra disposición (*habitus*).

Esta idea surge en el seno de la arquitectura, ya que Fowler propone que del mismo modo que una ventana nos dice ser una ventana por su orientación, altura, operatividad, forma y otras muchas convenciones integradas ya entre las reglas que nuestro cuerpo sigue para abordar un espacio –formas que articularían un lenguaje arquitectónico que nos ayudaría a movernos por el *espacio construido* (2013: 596-99)–, también el poema podría contar con una serie de marcos, marcas o estructuras que produzcan en el lector un nivel semejante de reconocimiento. Para que esto sea posible en literatura debería darse una recurrencia temporal, que Fowler busca en su trabajo a escala histórica –de ahí el amplio arco que va de Chaucer a Heany–, pero que la conduce a basarse más en

una serie de fórmulas repetidas que tendrían que ver con las convenciones de la descripción, los *topoi* o el cronotopo bakhtiniano, que en estructura de cuño autorial.

A partir de esta idea de Fowler, lo que propondremos a continuación es observar como la predisposición del poema para su percepción espacial se cifra, en el caso de algunas composiciones de Olvido García Valdés, en un repertorio limitado de elementos y estructuras repetidos a lo largo de una serie o poemario. Además, vemos una relación clara entre este cambio de paradigma en la composición del poema en su nivel gráfico y sintáctico, el *giro espacial* que propone Frank, y el desarrollo en las estructuras que conllevan ambos.

Marcos Canteli ha señalado sobre la organización de los poemas en los libros de García Valdés que

Más allá de la suspensión de cada poema, ese vacío consciente tal vez pueda relacionarse con la característica arquitectura que desde sus primeros trabajos ha articulado sus libros: una organización en varias secuencias o capítulos dentro de los cuales coexisten, generalmente, dos tramos seriales muy abiertos —de éstos, uno sigue las convenciones de puntuación y capitalización, mientras que el otro presenta una puntuación fluctuante [...] De alguna manera, da la impresión de que esas series en minúsculas y sin punto final pudieran desbordar los capítulos, como intermitencias que recorrerían el libro rizomáticamente en destellos. (2008: 181-182)

Precisamente es ese desbordamiento, que podría extrapolarse, así mismo, a la relación entre distintos libros de la autora, el que genera estructuras recurrentes: marcos, puertas, ventanas del poema.

Si hace escasas líneas exponíamos como la posposición del sujeto generaba una mayor atención sobre el factor espacial antepuesta, la repetición de secuencias o moldes logra generar, ya no únicamente un ritmo envolvente, que se suma al generado por la ausencia de signos de puntuación, el encabalgamiento y la yuxtaposición, sino que imbuje al lector en un estado de inconsciencia respecto de los patrones que se manejan.

En *ella, los pájaros* (1994), un libro que podría interpretarse como un larga elegía en fragmentos, un poema río, se repite a menudo la fórmula “Ella dice:” (2008: 82, 87, 90), en la que el pronombre designa la ausencia de la madre, y que simultáneamente, logra un efecto de confusión en la voz del poema, que parece que se cede a la *otra* teniendo en cuenta la convención de los dos puntos para abrir una intervención, pero que, de nuevo reconstruyendo el total no queda nada claro: “Ella dice: mi hija / tiene sabañones, casi / no puede calzarse. / Pero antes era peor, / yo me acuerdo / de llevar

una mano vendad / todo el invierno.” (2008:87). Finalmente, y de este modo, no acabamos de saber quién nos habla, si hay dos o solo una.

Más interesante desde el punto de vista de lo espacial, y presente sobre todo en los primeros libros de la autora, es la estructura mediante la cual aparece en primer término en el poema un nombre genérico, para luego descomponer su significado en destellos, recuerdos, colores o situaciones, de manera que esta primera referencia nominal actúe como título integrado en el texto, o referente que habría que recuperar acabada la lectura:

Otoño. La huella en lo sombrío  
del bosque. Cuando todo llega  
quieto el corazón, cuando todo  
resuena hueco, como huella  
entre luz, entre troncos.  
El espacio del bosque  
es corazón. Qué buscas  
ahí. No es de noche todavía  
pero está quieto. Arena  
bajo los pies. (2008: 50)

Invierno. La luz sobre el puente y los árboles. El agua corre, densa, y los pies  
levemente se hunden al caminar por la orilla. (2008: 59)

Esta deslocalización constante del centro, o su imprecisión dada la movilidad de la enunciación, no es siempre el punto de partida para generar recursos que incidan sobre la espacialidad, también existen otras opciones de configuración más evidente en la página. Véase, por ejemplo, como puede llegar a connotarse el uso de estrofas en momentos determinados, teniendo en cuenta que la autora tiende a no emplear este silencio gráfico:

una mosca  
en la tela de araña  
más atrapada  
cuanto más se debate

(una manzana  
en la rama más alta  
que no la olvidaron  
que no la alcanzaron) (2008: 141)

Este ejemplo paradigmático, extraído de *caza nocturna* (1997), incide sobre la idea de cómo la disposición del poema en la página predispone al lector para su uso. En este caso, lo que se logra es evocar la división de dos realidades, que podrían haber aparecido yuxtapuestas por medios sintácticos, como sucede en otros poemas de la

autora, pero que aquí se separan. Además, la segunda estrofa, paráfrasis de un poema de Safo, queda doblemente marcada al aparecer entre paréntesis, de manera que el lector sabe, no solo porque aparece en segundo término, que está subordinada a la primera. Este mismo efecto, se logra en ocasiones con la incorporación de fragmentos en prosa entre estrofas versificadas (García Valdés, 2008: 177, 421), aunque la tendencia es a la simple separación en estrofas, de manera que solo se distingan los planos por parpadeos en blanco, y no se pierda la sensación de ausencia jerárquica que domina la voz poética.

Quizás, en un estudio más exhaustivo y sistemático de la obra de Olvido García Valdés, se podría dar cuenta de otras muchas técnicas que predisponen el poema para su *uso*, pero lo que sí creemos poder decir es que, este repertorio limitado, que anota principalmente aquellas técnicas que se relacionarían con la construcción del espacio en el poema, con su *espacialización* por parte del lector, se dan, cuando menos de manera recurrente, en una obra poética de largo aliento. Además no habría que descartar e buscar conexiones con la percepción espacial en características propias del fragmento tales como la supresión de la mayúscula, la supresión de punto final, los puntos suspensivos, los comienzos *in media res*, la sucesión de poemas sin título, el uso reiterado de expresiones nominales, las series de palabras, o el no hacer ver las frases intercaladas como tales anulando la estructuración de la frase (Martínez Fernández, 1996: 82).

Ante las críticas contra la aplicabilidad de la *spatial form*, Frank contesta: “I shall retain my original perspective (which essentially saw spatial form as a particular phenomenon of modern avant-garde writing) even though my ideas have since been used by others to apply to a whole range of earlier literature” (1991: 69). La conexión con la vanguardia es clara, y Frank llega a reconocer incluso que la experimentación con la dislocación temporal del lenguaje es limitada, como demuestra la figura de Mallarmé (1991: 71). La conciencia de esta limitación está presente también en nuestro objeto de estudio, ya que la poética de Olvido García Valdés no puede obviar lo temporal, de ahí el juego con la infancia, la nostalgia y la presencia constante de la muerte, que aproximarían sus reflexiones, en lo temático, a las de la poesía de Antonio Machado (Yagüe, 2009: 5).

En lo que se refiere a los límites del lenguaje, no cabe duda de que la poesía de García Valdés busca crear un efecto desdibujado, no mediante el ocultamiento de las fronteras del poema, sino buscando la sensación de carencia en la serialidad que, en su autonomía, semeja provisional, inacabada, discontinua y, por lo tanto, siempre

buscándose en otros textos, amarrándose a un estado de lo real que no es mimético, referencial (Canteli Vigón, 2008: 182-183).

El uso de la serie también caminaría hacia la “interiorización de mecanismos propios del capital”, en una crítica a la posmodernidad y una asunción de postulados vanguardistas; lo mismo que la huida de un *yo* o colectivo monolítico, sin fisuras, que reclamaría un concepto de la lírica próximo al de Nietzsche, que “entiende que el poeta habla siempre fuera de sí, no habla por sí, sino desde un sí mismo que es morada de una voz: no hay, en rigor, expresión de yo, sino enunciación de esa voz que sale de un adentro oscuro fundiéndose en afuera” (Canteli Vigón, 2008: 200-207). Así pues, solo puede ser abstraída la voz en la evocación de espacios, en la percepción de espacios sin gente, en ecos porque “[l]a espacialidad no se percibe en su plenitud más que cuando el espacio no está ocupado” (Valente, 2002: 38).

### 3.2. POESÍA Y PINTURA EN *EXPOSICIÓN* (1990) Y *CAZA NOCTURNA* (1997)

Entre los tópicos de la creación literaria, el nombrado bajo la forma horaciana de *Ut pictura poesis* lleva parejo una problemática que enlaza precisamente con la crítica del *Laocoonte* de Lessing a la poesía pictórica y la poesía alegórica, estableciendo un claro paralelismo entre poesía y pintura en su capacidad de mimesis con realidad. Esta tensión más que obvia entre lo real y lo representado<sup>13</sup> hace imposible no traer aquí, a propósito del espacio, la omnipresencia de la pintura en la obra de Olvido García Valdés, quien expresaba así su deuda en un texto autopoiético:

A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo [...] como la propia poesía. O la pintura: no solo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y *apertura* de los modos del oficio: la abstracción, la supresión de marcos compositivos esperables, la fragmentación o amputación frente a la contextualización convenida, la extrema intensificación y las formas en que se consigue (Gorky, Luis Fernández), la presencia de lo morboso junto a lo conceptual o nihilista (Malevich), la dosificación de lo secamente conceptual y de lo húmeda o humoralmente corporal: los humores del cuerpo, y el recorte, el tacto de la vista o pensamiento (Klee). (García Valdés, 2008: 432)

Aunque la presencia de la pintura, en algunos casos de manera meramente nominal, y en otros como material incorporado al poema, recorre la obra de García Valdés desde

---

<sup>13</sup> Quizás cabría hablar aquí de *lo descrito* frente a la descripción, igual que nombramos lo real como resistente a ser codificado (Casas, 1999: 34).

sus inicios hasta *Lo solo del animal* (2012), hemos decidido fijar nuestro análisis en los poemarios en los que creemos su presencia juega un papel más central, estructural y temáticamente: *Exposición* (1990) y *caza nocturna* (1997).

*Exposición* juega a ser, ya desde de su título, un arma de doble filo: un catálogo de imágenes y la revelación de lo íntimo. El libro se divide en tres partes: “Del paisaje”, “De la pintura” y “La caída de Ícaro”. Aunque en la primera se aprecian la detención del sujeto, la *pasividad*, y la preocupación por la espacialidad, la que más no interesa en este caso es la segunda: compuesta por ocho *ekphrasis* de pinturas de Juan de Flandes, Amadeo de Souza-Cardoso, Burne-Jones, Piero della Francesca y Botticelli.<sup>14</sup> A primera vista, lo que une las obras y pintores elegidos por la autora es el hecho de ser todos cuadros figurativos, y por la tanto, susceptibles de una posible descripción espacial que tendiese a la objetividad, o cuya densidad simbólica fuese, cuando menos, más aprehensible. Así sucede, por ejemplo, en el caso de “Los galgos”, poema referido a la misma obra de Souza-Cardoso, en el que la descripción se limita a resaltar cierto empleo de la perspectiva, sin abandonar en ningún momento el estudio de la forma: “Líneas que nombran la extrañeza / y la calma, lo indiferente. / Qué lejos de aquí los días / que fueron como nidos” (1990: 42).

Más allá de la objetividad, o de cualquier ejercicio descriptivo —a no ser que entendamos que lo que se describe es un estilo, una técnica, una pincelada—, está “Retrato de una princesa española”, título que firma Juan de Flandes pero que se refiere, de manera genérica, a los retratos que el pintor realizó de Juana I de Castilla para la corte de los Austrias. En este caso, se plasman tres espacios diferentes en una serie de poemas que resulta en una primera lectura inconexa, pues si el primer fragmento sí parecería nombrar el fondo de un retrato, su atmósfera: “Encerrada, acurrucada en un espacio rugoso y oscuro como un interior de corazón”, los dos siguientes dan cuenta de espacios o paisajes: “Invierno. La luz sobre el puente y los árboles”, reza el inicio del segundo; y “Yo le veía llegar; solo miraba sus ojos, pero veía también la rugosidad de las piedras que pisaba y la hierba verde de los bordes” se dice en el tercero y último (1990: 41). En este último, intuimos que lo que se recrea es la mirada de Juana hacia Felipe el Hermoso. En cualquier caso, la técnica es aquí la abstracción, cierto tipo de multiperspectivismo y un grado de conceptualización mucho mayor, que no se centra en la evocación de una obra concreta, sino en una serie de personajes, en su vida, en el

---

<sup>14</sup> Dato que la autora indica con una cursiva bajo el título de cada poema.



modo en que sus interiores se hacen públicos, obra de arte. De modo que quizás cabría considerar ejercicio de *ekphrasis*, solo el primer fragmento que recrea el espacio en penumbra que sirve de telón de fondo para los retratos del siglo XV, pero ¿cómo llamar entonces a lo que sucede en los dos restantes?

Algo semejante sucede con la descripción de “El rey Cophetua y la muchacha mendiga”, que se centra en los personajes y busca dotarlos de vida, de circunstancia, realidad e incluso actualidad:

Ella tiene los pies como Marilyn Monroe  
y una tierna  
indefensión en los hombros.  
[...] No se miran.  
Él la mira a ella. Ella a lo lejos.  
Hace mucho ya que él la había soñado  
como un aire  
de cigüeñas, una luz,  
y ahora estaba allí.  
[...] Él sabe que se irá.  
[...] El amor es una enfermedad,  
campanillas azules (1990: 43).

Observamos cómo se genera una anécdota posible –historia de amor de nuevo, en este caso–, que la autora acaba por hacer próxima al lector mediante la apelación a un tú: “Siempre en ti, / como en el sueño, volviendo / siempre en ti” (1990: 43).

Pero mucho más interesantes son los ejemplos restantes, en los que el sujeto, –observador *pasivo*–, participa de las escenas narradas, interviniendo desde la quietud, y genera vida, fuerza desde ese deseo inherente a la inacción, que fantasea y busca lo real en la *irrealidad*. Así, por ejemplo, en “La madonna de Sennigallia” de Piero della Francesca, tras realizar una sucinta descripción física del cuadro se dice: “Si pudiera / despojarte del velo, / soltarte los cabellos y jugar con los bucles. / [...] Si me miraras” (1990: 44). Una frustración ante lo inerte, y sin embargo vivo, que se repite en la “Anunciación del políptico de Perugia”: “Es como si mi vida hubiera sido tuya. / Y no me miras. Lo único / que importa es siempre lo imposible. / Afuera es tan azul el cielo” (1990: 46); y en “El ángel de Arezzo”: “Eres lo que amo y no existes; lo sé / e igualmente te amo. / A veces imagino que me miras. / Doble tristeza” (1990: 47).

Se mezclan en *Exposición* el uso tradicional de la *ekphrasis*, la descripción de la obra de arte, con técnicas que remiten a una indagación profunda desde la *pasividad*, a una meditación frecuentemente grave, que emerge porque la percepción de lo externo se da, no a través de la realidad misma, sino de una representación ya filtrada de la

realidad, escindida (Ordovás, 1999:6-8). Esta *pasividad activa* la encontramos también sobrevolando las teorías estéticas de Jacques Rancière, especialmente en el concepto de *imagen pensativa*, en el que se vincula lo pensativo con un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo, una contemplación participante (Rancière, 2010: 157).

La presencia de lo figurativo, y el uso de una descripción poco conceptualizada, únicamente preconizan las “instantáneas casi abstractas” de Olvido García Valdés a las que se refería Juan Carlos Mainer en su antología de 1998, fecha en la que la autora ya había publicado *caza nocturna*, un punto de inflexión en su tratamiento del arte.

En *caza nocturna* la presencia del arte es en primer lugar estructural, el libro se vertebra en tres partes: “Tizón (Kasimir Malevich)”, “Caza nocturna (Paolo Uccello)” y “Pastoral (Arshile Gorky)”. Sorprende a primera vista el detrimento de lo figurativo, solo presente de la mano de Uccello, pintor del *Quattrocento*, y la incursión de lo abstracto (suprematista y expresionista). Además, los cuadros nombran en este caso, no poemas, sino series, conjuntos, de manera que su evocación sobrevolará contextos diversos, y no estará tan presente la imagen en la mente del lector.

Empezando por “Tizón”, de Malevich, las referencias directas a la obra son variadas y dispersas: “lo que aflora / lo que hasta la superficie llega / [...] tizones – colirrojos / aún– porque lo negro / es fondo (año 46) / lo que soporta lo que quiebra / y sostiene opalina / ceniza (2008: 126). Este tratamiento nos recuerda a la reflexión hecha en *Exposición* sobre el fondo en los retratos de Juan de Flandes, y entronca con un determinado modo de conceptualización en tanto que la *ekphrasis* abraza la técnica, no su realización. Mientras que la obra concreta, cuando se manifiesta, lo hace sin título de ningún tipo y fuertemente mediada: “icono u oración / el más lejano punto hacia poniente / negro sol cuadrilátero / nada nuestra” o “[...] sol negro / sin número ni forma” (2008: 128, 132).

En “Caza nocturna”, la *ekphrasis* ya no es tal, sino que deviene únicamente concepto creado por la autora tras la observación: “La muerte es una forma / en algunas pinturas del XV, / una curva que el cuerpo figura / entre quien lo sostiene y su propio / peso” (2008: 147). Prevalece solo la forma, la línea, un trazo inventado, repetido, abstraído, y que por tanto puede adquirir diferentes valores, resignificarse: “Una curva también / la forma del amor” (2008: 147).

Finalmente, la “Pastoral” de Gorky desaparece por completo, hasta el punto de que el título no es más que eso: referencia, no siendo posible rastrear huella alguna del original, quizás sugerido, pero lejos de nuestra percepción como lectores.

Además de las obras y autores que dan nombre a las distintas partes del libro, aparecen también referencias a otros pintores contemporáneos, curiosamente todos vinculados a algún tipo de expresionismo: Paul Klee (“Pensé entonces en Klee, / en la dorada.”), Unica Zürn (“hacia afuera / el mundo es plano / las *palabras* tienen relieve, globos / oculares, la niña / de los ojos, corazón, todo / acaba cayendo del lado que se inclina”) y Egon Schiele (“Los cuatro árboles rojos, el cielo / rojo, el sol rojo sobre la tierra / oscura. Schiele, 1917. Cómo / las fechas hablan. Sólo un año / de vida para él: para nosotros / un nuevo mundo que hemos visto / cerrarse”) (2008: 136, 165, 199). La presencia del expresionismo cabría ser interpretada, una vez más, como la preocupación de la autora por la exteriorización de lo íntimo, y la interiorización del paisaje.

En su análisis de *Y todos estábamos vivos* (2006), Pilar Yagüe destaca la presencia del arte “como salvación, el arte, curativo. La función del arte [...], integrado en la praxis vital, en diálogo con otras experiencias cotidianas, proyectándose sobre lo poético, en ensamblaje natural, no impostado” (2009: 8). Así acontece con la figura de la Virgen, que se presenta como salvadora, redentora, en dos de los poemas de *caza nocturna* que nos permitiremos citar de manera íntegra:

Un muchacho habla del cáncer  
de su madre, dos meses,  
la proliferación monstruosa  
de las células, *cuando el médico*  
*lo dijo me caí*. Me mira  
con fijeza, observo  
los círculos oscuros  
debajo de sus ojos.  
Oh Virgen  
del Bello País, de lagos  
y castillos en miniatura,  
de montañas nevadas y hierba  
intensamente verde, quisiera saber cuánto  
tiempo. Es por esta  
irrealidad, esa polilla  
que delante de mí revolotea,  
el delantal bordado  
de aquella foto en Van, mil novecientos  
doce, el ahogo  
en los sueños. *En caso*  
*de ahogo busque el desierto*. Sólo  
limpieza y huesos, luz  
arenosa, hálito, no hálito. (2008: 167)

En este caso, la superposición abrupta de la descripción de la obra de arte, de la que no sabemos ni su título ni su autor, pero que nos evoca una serie de convenciones, viene

reforzada precisamente por la voluntad de querer ser presentada como una representación, falsa, por eso “castillos en miniatura” y lo “intensamente verde”, sumado a la idea de profundidad, colocando a la “Virgen del Bello País” en primer plano. La apoyatura pictórica, resalta precisamente, mediante su “irrealidad”, la sensación de vida –quizás mejor decir, muerte–, que desprende ese último “hálito, no hálito”. Unas páginas más adelante, podemos leer:

Éste es un ejemplo: se trata de una imagen  
del XIII (*el XIII con su cúpula*), una Virgen  
sentada en el jardín, altiva y sola (la única  
que yo conozca en su especie). Observen  
en el prado las flores esmaltadas,  
las hojas, el azul ultramar y el rojo  
extraña como un incendio. Observen  
su rostro, se llama *féretro luminoso*  
*de su puro*; a su izquierda, el halcón  
anuncia que el alma emprende el vuelo,  
al fondo el río, casi un hilo,  
se pierde. Es forma la pintura

Ella hacía ganchillo, puntillas para sábanas, le resultaban difíciles los gestos por la artrosis, sus largos dedos agudos. –Estas arañas son las más guapas, dice, son las que más me gustan, aunque tengo una pena muy grande por el nenín. Un día, antes de caer enfermo, tenía una araña roja en la espalda, muy grande, así y señala con el puño el tamaño, casi no podía arrancársela, y después le salieron aquellas ronchas rojas. Pesé si se habría muerto por eso, pero no, tenía endocarditis aguda, el médico lo dijo, como si el corazón se fuera haciendo más grande cada vez y no cupiera en la caja. Era por la miseria. Yo raía brazadas de habas a la cocina para deshacerlas allí y con ellas venían arañas. Todo era trabajar. Se calla, sigue con la aguja y el larguísimo hilo, ¿no te gustan a ti?–. Es morena, tiene ojos oscuros de pájaro desarbolado. El amor, arañas bajo los ojos, *féretro de su puro*, decía.

Si falla  
la memoria, todo quiebra;  
si es escasa, empero,  
significa: aquel valle  
tan dulce y tan sombrío. (2008: 177-178)

De nuevo aquí el contraplano, marcado en este caso de manera gráfica por el empleo mixto de prosa y verso. Y la presencia de lo irreal como vía de libertad, –“aquel valle”–, el punto de fuga del halcón que “anuncia que el alma emprende el vuelo, y ese hilo finísimo que une ambas dimensiones, ese “*féretro de su puro*”.

Pese a que en ambos casos, la sensación es contrapuntística, somos conscientes de que quien describe también habita; en palabras de la propia García Valdés: “Representar un espacio. Ocupar un espacio” (1999: 61). Hay en su tratamiento de la obra de arte, de

la técnica de la *ekphrasis*, una fuerza de deseo, una intimidad, que nace de la sinceridad que impone lo real, la libertad que proporciona lo irreal pictórico, para acceder a lo real. “Paisajes no tanto para ver, sino para estar” escribió también José Ángel Valente (2002: 15), una necesidad íntima de exterior no siempre figurativa, como hemos visto, que busca consuelo, hogar, en aquello que la refracta.

### 3.3. LA CUESTIÓN DEL REALISMO

Como ya hemos destacado en el punto 2 de este trabajo, la definición del término “realismo” es clave para comprender las pugnas de poder que se suceden a partir de la década de los 80 en el campo literario de la poesía española. Lo que pretendemos a continuación es ver como se define y opera la estética realista en la obra de Olvido García Valdés quien afirma: “considero mi escritura realista, quiero decir, *literal*” (2008: 434).

Comenzando por un breve repaso histórico, en su dimensión premoderna, el realismo nacería asociado a los debates a propósito de la mimesis aristotélica, que tendrían continuación en el renacimiento. Ya en el XIX, designará aquella corriente estética, asociada al género proteico y emergente de la novela, que retrata el estallido de la sociedad moderna y conecta con la actualidad sociopolítica. Finalmente, y teniendo en cuenta la idea hegeliana de lo moderno como momento de autocumplimiento de la historia y el arte europeos, Méndez Rubio considera que en el presente el “afán de totalización que define el realismo, cuando éste ha pasado ya por la época de su hegemonía humanista, se convierte entonces no ya en una opción para el juego y el debate estético e ideológico sino, más bien, en la línea que demarca los límites mismos del terreno de juego” (2008: 224). Precisamente esta es la situación que queremos abordar, los modos de realismo, cuando todo en el campo deviene realismo.

Pese a su sobrecarga semántica, el término realismo se define a partir de una condición fundamental: la necesidad de disponer de “una entidad previa y reconocible, la *realidad*, a la que el discurso realista se atendería y que reproduciría en el plano de lo simbólico” (Méndez Rubio, 2008: 220). Precisamente la realidad, su acceso y las posibilidades de su transducción simbólica son objeto de debate desde la poesía romántica, dada la imposibilidad de una objetivación de lo inaprensible, pues “los valores trascendentes que genera [la poesía] sólo son válidos objetivamente en el contexto de la experiencia a que remiten. Una vez concluida ésta, una vez cerrada la

perspectiva extraordinaria (dadora de la epifanía), el poeta se queda con la duda de si lo que percibió tiene algún valor aparte del puramente subjetivo” (Doce, 2005: 108). De esta problemática nace un dilema histórico que Joan Ferraté plantea así en su *Dinámica de la poesía*: “¿qué relación guarda la representación poética de la realidad con la realidad de la experiencia práctica?” (1968: 23). Y acudiendo a una postura más existencialista, García Valdés expresa: “A veces me acometen crisis de irrealidad; no de identidad, sino de irrealidad; no quién soy, sino si estoy” (2008: 433).

Ferraté despeja la ecuación arguyendo la existencia de una tercera realidad, distinta de la realidad del poema y la realidad de la experiencia, ambas objetivas y parciales; y subordina la primera a la segunda dado que la primera no existe “salvo formulada lingüísticamente” y por lo tanto, solo refiere a lo sensible (1968: 23-24). No obstante, la autorreferencialidad del lenguaje en la poesía moderna y posmoderna conducen a Méndez Rubio a hablar de “palabra como correspondencia” y “palabra como interferencia”, reduciéndose la primera al ejercicio de lo denotativo, mientras que la segunda “no se niega a sí misma o se automargina a la condición de mero reflejo o eco de lo real, sino que asume que esa materia de lo real sólo es tratable mediante la fuerza del lenguaje” (2008: 228). Este estatuto del lenguaje, en tanto que arreferencial, donde lo real sufriría un espaciamiento, un ensanchamiento en sus límites cognitivos, podría incluirse en el marco de un *materialismo negativo* o una *estética negativa*, siguiendo las tesis de Adorno (1970), y constituiría un problema de tensión formal más que temática.

En esta línea expansiva, se situaría la afirmación de Gamoneda, ya citada anteriormente, a propósito del arte como *una realidad* bajo condiciones de irrealidad. Según el poeta, esta nueva realidad se asentaría en torno al cuerpo “de modo que todo concepto, todo propósito de abstracción, se asienta sólidamente en lo sensible” (Casado, 2005: 62-63). Donde Gamoneda apunta al cuerpo, García Valdés lo hace al paisaje, entendido este en sentido amplio, y sostiene la condición de irrealidad en la “indistinción (en cuanto a grado de realidad) entre imágenes de la memoria, del sueño o de la percepción actual” (García Valdés, 2008: 437).

Para García Valdés, cuerpo y paisaje son casi idénticos, indiscernibles en tanto que ajenos, negados: “El cuerpo como otro, / y otro paisaje, otra ciudad” (2008: 35). También el lenguaje se cuestiona. En “Del libro de los líquenes o el decir”, integrado en *Del ojo al hueso* (2001), se lleva a cabo toda una reflexión a propósito de la naturaleza denotativa de la lengua en el marco del giro lingüístico postmoderno: “la frase puede

acabar significando cualquier cosa, incluso lo contrario de lo que en su origen quería decir” (García Valdés, 2008: 255).

A propósito de la cita con la que iniciamos este apartado, en la que la autora identificaba su escritura realista con lo literal, en *Y todos estábamos vivos* (2006) se dice “entre lo literal de lo que ve / y escucha, y otro lugar no evidente / abre su ojo la inquietud” (2008: 361). Precisamente en esta desconfianza, en este desengaño, en el despliegue de “un lugar no evidente” que parte de lo literario, residiría *lo real* “expresado sólo a condición de errar el golpe, de alcanzar un vacío, y quizá traspasarlo para así cuestionar el suelo firme de toda metafísica” (Méndez Rubio, 2008: 228).

En su prólogo a la poesía reunida de García Valdés, el poeta Eduardo Milán advierte que “en términos de materialidad de lenguaje puesta ahí como conciencia, la poesía de García Valdés es de las experiencias materialmente más eficaces de la poesía española” (2008: 17). ¿Cómo conjugar entonces la desconfianza de la realidad y el lenguaje con este deseo de materialidad? ¿Cómo se configura este tercer espacio?

A propósito de una serie de paisajes de Paul Rebeyrolle, José Ángel Valente escribe: “Y a este diálogo, apenas pronunciable, entre la pintura, la luz y la mirada acuden a su modo las palabras. Alguien dice, y no por puro azar, la palabra realismo. Cierto es que las palabras se inflan a veces como globos. Luego se desvanecen lentamente, se desinflan y caen” (2002: 13). Dicho esto, nos advierte Valente, el propio pintor ofrece la alternativa “naturalismo”: “Naturalismo: reinmersión en la naturaleza como matriz. Retorno a los orígenes. Tal sería su naturalismo” (2002: 14). Postura paralela sostiene García Valdés cuando afirma:

La naturaleza [...] es el ámbito, creo, en el que se nos permite encontrarnos con nosotros mismos, es decir, con nuestra propia muerte. Es también el ámbito donde se nos permite —donde nos es permitido— sentir el dolor, demorarnos en la cosa perdida (así caracterizaba Benjamin el duelo), y desde luego demorarnos en la propia percepción, en la percepción de nosotros mismos, en cuanto pérdida. (Mora, 2006: 88)

Para encontrarse consigo mismo, el sujeto debe buscar a su negativo, lo mismo que el poema, —“un lugar raro en el que se guarda la vida” (Mora, 2006: 86)—, debería buscar su reverso, debería ir a la caza de la muerte. Se busca hablar de la realidad como angustiosa, de la agresión de la extrañeza, no hay posibilidad de mirar más allá: “no es una voz que hable *hacia* el despojamiento, como hace la voz de la mística [...], sino que la omnipresencia de la conciencia de finitud es antes que nada afirmación del cuerpo, por más que cuerpo de deterioro” (Canteli Vigón, 2008: 199).

Hasta aquí, queda clara la desconfianza hacia el lenguaje y la realidad propias del pensamiento posmoderno, pero si la poesía de Olvido García Valdés aspira a tener un soporte real, aunque este sea negativo, debemos identificar de dónde surge, hacia dónde se proyecta.

En una breve reflexión sobre la poesía de Eduardo Milán, Miguel Casado escribe: “la voz, se hace a la vez analítica y analógica: analítica, busca con agudeza en el tiempo raíces y causas de lo que se percibe; analógica, construye en los datos de la mirada una situación existencial” (2006: 24). Este mismo doble movimiento, este despojarse para buscar, estaba ya presente en el pensamiento, en parte de raíz existencialista, de María Zambrano, quien, avanzando en los preceptos de Ortega y Gasset sobre la deshumanización, escribió:

Y si la deshumanización lleva consigo hermetismo, la destrucción de las formas, de todas las establecidas y de la forma en cuanto a tal, significaba aparición de los elementos. Entrar en contacto con la *materia*. [...] Nombrar de nuevo la materia, pretender fijarla como realidad principal equivale a desenterrar todo lo que fue vencido por la idea de “naturaleza” con la cual el hombre griego se libera del mundo hermético de lo sagrado. (1989: 26, 28)

La liberación de ese mundo hermético de lo sagrado conecta con la necesidad de García Valdés de alcanzar una trascendencia que se explique en lo físico, en ese asidero cambiante que es el espacio, el paisaje: “pisa el umbral de los lugares / de irracionalidad, repite aquellos gestos: / ¿quiénes somos, quiénes / fuimos? rocío dulce / de mayo sobre el roble” (2008: 301). Y esa misma necesidad de renombrar es la que convierte el poema en “algo roto, desasido, pequeño y ligero” (Jiménez Heffernan, 2004: 208), que a partir del mundo material y sensible, –la experiencia–, y gracias al poder generador del pensamiento, –que no de la razón–, deviene instrumento para una apertura negativa al paisaje.

Así pues, el pensamiento fenomenológico de la poesía de García Valdés, es aquel del materialismo de Zambrano y Valente, con la salvedad de que, donde se buscaba la plenitud de lo vivo o la palabra, lo material, se halló el deterioro de lo físico, lo inasible, otro material:

escribir el miedo es escribir  
despacio, con letra  
pequeña y líneas separadas,  
describir lo próximo, los humores,  
la próxima inocencia  
de lo vivo, las familiares



dependencias carnosas, la piel  
sonrosada, sanguínea, las venas,  
venillas, capilares (García Valdés, 2008: 174)

Para Olvido García Valdés “[l]o irreal se refiere a la vida, / el mundo –árboles, animales, el campo, los objetos– es plenamente real, / lo irreal corresponde al estar, al presente, a la actividad del ser” (2008: 443), a la disimetría entre lo externo y lo íntimo, al vacío como único lugar que ofrece la posibilidad de ser (Bachelard, 1965: 275): la disciplina de la realidad ejercitada como la potencia del vuelo.

Para cerrar con este apartado, y retomando en parte la polémica en torno al realismo surgida en el seno de la poesía española en el pasado siglo, cabría preguntarnos si la de García Valdés es o no, en tanto que realista, una poesía social, o si únicamente reflexiona en torno a lo fenomenológico. Partiendo una vez más del pensamiento de Adorno, Méndez Rubio cree en este caso que “lo social” pasaría de considerarse un tema del discurso, a articularse como una “dimensión de su práctica significativa” (2008: 229). De manera que el conflicto social se repensaría en términos de desafío formal o material del lenguaje, no referencial, que buscaría la negación conflictiva del correlato objetivado como realidad al escapar a la mimesis (Méndez Rubio, 2008: 30).

### 3.4. EL POEMA COMO “UN LUGAR DONDE NO SE MIENTE”

Como ya referimos en la introducción, la concepción del poema en García Valdés como “un lugar donde no se miente” parte de un poema de *caza nocturna* (1997) que Eduardo Milán cita en el prólogo a la poesía reunida de la autora: “Es verdad lo que digo, cada / palabra, dice el poema la lógica / del poema. Condición / de real al margen de lo real. / Lo real dice *yo* siempre en el poema, / miente nunca, así la lógica” (2008: 204). A partir de aquí, Milán conecta el *no mentir* con “la búsqueda insistente –por sospecha o por convicción– de lo real”, y lo refiere a “un modo de contrucción del poema y a un posicionarse frente a la materia poética” ajeno al artificio y la mimesis (2008: 14-15). Además, parece claro que la autora situaría en estos versos el peso de la enunciación sobre lo real –“Lo real dice *yo* siempre en el poema”–, de modo que de nuevo estaríamos ante un sujeto múltiple y, en este caso, también inaprensible.

Tomando la afirmación en sentido estricto, habría que definir primeramente que es un “lugar”, entendido este dentro del poema. El pensador francés Michel De Certeau distingue en *La invención de lo cotidiano* entre las nociones de “lugar” y “espacio”.

Para él, el lugar sería “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, es decir, que no podrían comparecer dos objetos en un mismo sitio, dado que el lugar implica “una configuración instantánea de posiciones [...], una indicación de estabilidad” (Certeau, 1996: 129). Mientras que el espacio existe “en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo”, de manera que se podría considerar el espacio como “*un lugar practicado*” (1996: 129). Así, el existir en el mundo generaría relatos –fenomenológicos– que transformarían los lugares en espacios o los espacios en lugares mediante *operaciones*, en el primer caso, y por un reducirse al *estar ahí*, en el segundo (1996: 130).

El proceso que tiene lugar en la poesía de García Valdés parece aproximarse más a la segunda opción, llegando incluso a emplear la misma expresión que Certeau, *estar ahí*, para referirse a la experiencia del “exterior íntimo” que genera en ella el arte (Sánchez Moreiras, 2009: 134), y que consistiría en un doble movimiento transformador:

Un poema, una pintura: no un objeto –inseparable de la experiencia que lo hizo posible; inseparable también de la experiencia que lo hace posible reconstruyéndolo–.

Un poema, una pintura: no una experiencia interior: algo que está ahí, afuera, resultado de una experiencia interior al fundirse con los materiales que la expresan. (García Valdés, 2008: 444)

En su larga conversación con Miguel Marinas, García Valdés afirma: “Sí, la escritura es un lugar donde no se miente. Quiero decir, donde no se miente no ya para los demás, sino sobre todo para ti misma. Entonces, en ese aspecto no es un lugar benigno, no es un refugio” (2014: 39). De nuevo la idea del afuera, de la intemperie como lugar de conocimiento o reconocimiento (Marinas, 2014: 38). Líneas antes, Marinas interroga a García Valdés extrañado por el modo en que la autora no concibe el espacio de la escritura como un recogimiento, a lo que ella contesta: “No, es como una.. para mí es lo natural” (2014: 38).

Hacer de la escritura lo natural es complicado teniendo en cuenta que la autora es consciente del constructo que supone el lenguaje, e incluso que es crítica con su “fascismo”, siguiendo a Barthes. Quizás por ello, en “Del libro de los líquenes o el decir”, establece una distinción, a menudo poco nítida, entre “habla” y “decir”. El habla se relacionaría aquí con la “*cantidad*”, mientras que el decir “querría poder remitirlo a algún tipo de *verdad*” (García Valdés, 2008: 257). Con todo, no piensa que el habla por

“recortada”, o su vinculación con lo mundano, tenga una menor presencia en su obra literaria, pues al final del mismo texto apunta: “en la escritura es determinante la relación con el decir (de ella sale en gran medida lo dicho), y es también central en la lectura / ¿y no en el habla?” (2008: 257). Este cuestionamiento constante a propósito del lugar de la verdad, de las posibilidades para nombrarla, de la necesidad de un lenguaje mixto, no únicamente elevado, sino en contacto con lo mundano, –tal como podría indicar el constante uso del cambio de registro mediante juegos sintácticos–,<sup>15</sup> quizás habría que conectarla con una idea múltiple o deslocalizada de la propia verdad.

En el análisis que lleva a cabo sobre *ella, los pájaros* (1994), Míriam Sánchez Moreiras concluye, por ejemplo, que la figura del pájaro equivaldría en la poesía de García Valdés a la “función de la palabra poética: nombrar lo real y su verdad; múltiple e inmanente” (Sánchez Moreiras, 2009: 165). El pájaro múltiple, en bandada, y a a la intemperie que no se identificaría aquí con el pájaro de la tradición mística –reflejo del cuerpo del mundo–, sino que significarían lo extraño (2009: 133), lo hallamos perfectamente retratado en este poema de *Lo solo del animal* (2012):

le envuelven los sonidos, no localiza  
con precisión de dónde vienen  
pareciera de enfrente y son  
de atrás, le resulta lejano  
y ve al pájaro ahí mismo  
en esa rama, giran seres  
y afectos empujándose, opaco  
casi violento mirar afuera (García Valdés, 2012: 63)

El pájaro aparece aquí ajeno a lo sensible, a todo eso que “gira”, a los sonidos que se confunden, identificándose entonces con la palabra capaz de nombrar el hueso de lo real, una verdad “que se manifiesta a fogonazos, pues así es nuestro contingente estar” (Yagüe López, 2003: 420). Y es precisamente en este compromiso manifiesto con lo real, con su circunstancia de extrañeza e intemperie, donde conecta la poética de García Valdés con el pensamiento estético de Alain Badiou, para quien “[l]e poème moderne est le contraire d’une mimésis. Il exhibe par son opération une Idée dont l’objet et l’objectivité ne son que de pâles copies” (Badiou, 1998: 39).

---

<sup>15</sup> Este mezcla en la lengua estaría presente entre las aspiraciones de García Valdés que, cuando es interrogada sobre algunos de sus referentes, habla de Juan Rulfo del siguiente modo: “Por ejemplo, me interesa muchísimo la escritura de Rulfo, para la poesía también, ese trabajo con la lengua, de cruces de registros y al mismo tiempo de condensación [...] ¿Qué lengua es esa tan absolutamente estilizada formalmente y al mismo tiempo tan verdadera coloquial y popular y vitalmente? Eso es imposible, eso es una lengua imposible, maravillosa.” (Marinas, 2014: 43).

Partiendo de la polémica platónica alrededor de la mimesis, según la cual se consideraría el arte como “le charme d’un semblant de vérité” (Badiou, 1998: 11), un reflejo de un reflejo, Badiou violenta esta creencia haciendo vascular las ideas del lado de lo que parecería ilusorio, aparente (Badiou, 2001: 6), de manera que la filosofía perseguiría conocer la verdad, mientras que el arte, la albergaría:

a definición máis xeral de poesía é que aquilo polo que ela se interesa no sensible, é pola súa capacidade de presenza como tal. Non está entón forzosamente consagrada á presenza do impresentable ou á presentación do substractivo ou ao aparecer do desaparecer; está máis ben ao meu ver consagrada a capturar na lingaxe a singularidade da presenza do sensible, e a facer o que aparentemente nefeuto a linguaxe é incapaz de facer: nomear non a categoría da cousa, senón a cousa mesma, tal como se presenta. (Badiou, 2001: 20)

Así, en este querer nombrar la cosa en sí, lo inamovible del lugar, su contingencia, el poema dominaría la relación entre lo universal y lo singular, es decir, lo múltiple, y en esa relación se basa para Badiou el concepto de verdad, en esta incandescencia de lo visible (Badiou, 2001: 21). De modo que estaríamos ante una verdad inmanente, no trascendente (Sánchez Moreiras, 2009: 132), que superaría la dialéctica que habría servido de base al romanticismo. El del poema sería en este caso, y continuando con la metáfora, un ejercicio de nombrar pájaros.

Así pues, en la poesía de Olvido García Valdés, en su necesidad de nombrar lo real a través del posible plegamiento de la exterioridad sobre la interioridad, que apuntaría Deleuze (Jiménez Heffernan, 2004: 312), lo que encontramos es algo próximo a la perfección metafísica entre lo visto y el que ve propuesta por Espinoza. Así, “el mundo poético de la imagen cifrada, del tropo, reside en la mirada, procede de ella y en ella se mantiene” (Casado, 2005: 64).

#### **4. CONCLUSIONES**

Tal y como ha demostrado nuestro análisis de la obra poética de Olvido García Valdés, el estudio del espacio y sus vinculaciones a nociones como la de relidad, dan pie en la actualidad al acceso desde los estudios literarios a toda una constelación de pensamiento vertebradora de parte de la poesía española surgida en el pasado siglo, y

todavía en este.<sup>16</sup> En primer lugar, hemos querido establecer la genealogía de este tipo de poéticas, y situar el punto de emergencia de la voz de García Valdés, empleando como medidor la configuración en grupos y la descripción del estatus que mostraban las antologías de la época. Así, hemos podido comprobar “la parcialidad reduccionista del discurso que ha querido identificar sin más la poesía de los 80 [...] con una vuelta al neoclasicismo y el intimismo realista, hipercodificado y descreído, propio del ambiente *New Age* y la posmodernidad más conformista” (Méndez Rubio, 2008: 273). Pero también hemos visto, frente a esta marginación que dura en parte hasta nuestros días, como la otra facción, los herederos de la vanguardia y el modernismo, se herigían contra el canon con los instrumentos del canon en un discurso disfrazado de “singularidad”.

También hemos comprobado cómo en esa batalla se perdió la oportunidad de nombrar bajo un mismo membrete a una constelación de autores que se repite, antología, tras antología, y estudio tras estudio, pero que todavía no ha encontrado a día de hoy una articulación histórica aproximada, que parta de los poetas místicos del siglo XVI y llegue hasta nuestros días, pasando de manera inexcusable por los metafísicos ingleses del XVII.

En cualquiera caso, la centralidad en la actualidad de la poesía de García Valdés, pese a no existir, por el momento, una producción crítica suficiente alrededor de su obra<sup>17</sup> de manera individual, queda refrendada por su creciente influencia en obras como las de Vicente Valero, Esperanza López Parada o Julieta Valero; por su incursión histórica en los prólogos de las últimas antologías; y por la concesión del Premio Nacional de Poesía en 2007, que consideramos clave por ir acompañado de una mayor visibilidad pública e institucional.

En cuanto al análisis del espacio, hemos querido primar la dimensión teórica por encima del análisis cuantitativo<sup>18</sup> para centrarnos así en las potencialidades de teorías por lo general vinculadas a la narratología, como la *spatial form* de Joseph Frank, en el ámbito poético. Su interés se refrenda, además, con actualizaciones en el campo de estudio como la realizada por la profesora Elizabeth Fowler, para quien del mismo modo que los diseñadores de productos y los publicistas intentan entender el espacio que media entre los objetos y sus usuarios, también sería interesante describir “the

---

<sup>16</sup> Pienso aquí en autores de reciente publicación como Alberto Acerete (1987) o Berta García Faet (1988), en cuyas obras tienen especial lugar la reflexión y el ejercicio del pensamiento crítico.

<sup>17</sup> Salvando el caso de tesis doctorales como las de Marcos Canteli Vigón y Míriam Sánchez Moreiras.

<sup>18</sup> Sería interesante la creación de un corpus en el que se llevase a cabo el análisis sintáctico de la obra y la posterior clasificación según las posiciones del sujeto, por ejemplo, o las posibles implicaciones perceptivas de construcciones como la oración yuxtapuesta.

ability to describe the particular *orientation toward use* of a poem or a sculpture or a film” (2013: 595). Y si bien somos en todo momento conscientes de que el hecho de que el poema rijan determinados patrones en su construcción de cara a determinar la percepción del lector, no obliga al lector a seguirlos, no deja de ser interesante rastrear cuáles son y cómo actúan. Nosotros nos hemos limitado a dar cuenta de su posible existencia en la poesía de García Valdés, en la que creemos que este tipo de técnicas y dispositivos guardan un lugar privilegiado a la hora de abordar su composición, pero intuimos que una aproximación similar podría ser también pertinente en autores afines estéticamente.

Es insoslayable el estudio de la relación entre poesía y pintura en una obra poética en la que la presencia de las artes plásticas salta a primera vista, llegando a encontrarse presente, incluso, en los propios títulos. Dada la extensión que hubiese implicado un repaso pormenorizado por la presencia de los pintores o sus obras en los distintos libros de García Valdés, nos hemos limitado a los libros *Exposición* (1990) y *caza nocturna* (1997), y hemos comprobado como la relación tensa entre lo escrito y lo pictórico se traduce en una *ekphrasis* de la forma y un concepto de la contemplación próximo a una pasividad activa que cabría conectar con el pensamiento de Jacques Rancière (2010). También hemos podido constatar la experimentación de la autora con un progresivo ejercicio de conceptualización, que culminaría en *caza nocturna*, pero que pervive aún hasta *Lo solo del animal* (2012).

Finalmente, hemos creído necesario dar cuenta del compromiso de la poesía de García Valdés con la aspiración a la plasmación de lo real, de especial relevancia teniendo en cuenta además su conexión con los debates alrededor de las estrategias de la poesía social promovida por la nueva sentimentalidad en la década de los 80 y 90 (García Candeira, 2012), y que monopolizaron la noción de realismo. Así, hemos indagado en el trasfondo teórico de la poesía de García Valdés, comprobando que el paisaje, no es solo empleado desde el punto de vista técnico, ni tampoco hueca herencia modernista, sino que, en su caso, “*Interior y exterior* son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior conforma lo exterior [...]; y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyendo del modo más íntimo (el *consuelo* del campo): sólo podemos percibirnos percibiendo.” (García Valdés, 2008: 437). De manera que detrás de su propuesta se halla una cuestión de raíz metodológica, que nos llevaría al último de los subapartados de nuestro análisis: la concepción del poema como un lugar donde no se miente, en la que hemos tratado de vislumbrar las posibles conexiones de las

aspiraciones de la obra poética de García Valdés con la teoría estética de Alain Badiou. Y ha sido precisamente en este punto, en el deseo de poder nombrar la verdad de cada cosa, donde hemos podido retornar a la percepción sesgada del estatismo del lugar o el espacio en movimiento, siempre presentados ambos en yuxtaposición: “el color es del pez, el color / es de la espina, de la raspa / verde o azul del pez; en la arena, otros / brillan, palpitan” (García Valdés, 2008: 216). He aquí la raspa de lo real, frente a la carne que nada y se gasta hasta desvanecerse, y he aquí, también, una mirada capaz de aprehenderlo.

En suma, a través del estudio del espacio, de la espacialidad, de los poemas de Olvido García Valdés, hemos querido, no únicamente hacer un repaso más o menos exhaustivo de las fuentes, sino constatar y respaldar las afirmaciones y preguntas que se desprenden de la propia obra, intentando también buscar nuevas herramientas para su descripción y análisis.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Tres Cantos: Akal, 2004. Impreso
- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. y trad. de Antonio López Eire. Madrid: Istmo, 2002. Impreso
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Impreso
- BADIOU, Alain. *A poesía como condición da filosofía. Entrevista realizada por Charles Ramond*. Trad. de Emilio Araúxo. Santiago de Compostela: Amastra-n-gallar, 2001. Impreso
- . *Petit manuel d'inesthétique*. París: Edition du Seuil, 1998. Impreso
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989. Impreso
- BENEGAS, Noni y Jesús Munárriz, ed. *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española: antología*. Madrid: Hiperión, 1998. Impreso
- BUENAVENTURA, Ramón, ed. *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985. Impreso

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y María do Cebreiro Rábade Villar. *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia, 2006. Impreso
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, ed. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999. Impreso
- CASADO, Miguel. *Deseo de realidad*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006. Impreso
- . *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso
- CASAS, Arturo. *La descripción literaria. Traza fenomenológica y semiótico-hermenéutica*. Valencia: Episteme, 1999. Impreso
- CASTELLET, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1970. Impreso
- CANTELI VIGÓN, Marcos. *Transitar el parpadeo: seis poetas españoles*. Duke University, 2008. Web. 25 abril 2016. <[http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/591/D\\_Canteli%20Vigon\\_Marcos\\_a\\_200805.pdf?sequence=1](http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/591/D_Canteli%20Vigon_Marcos_a_200805.pdf?sequence=1)>
- CERTEAU, Michel De. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Ed. de Luce Giard. Trad. de Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996. Impreso
- DOCE, Jordi. “El aprendizaje de las venas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 565-566 (1997): 261-265. Impreso
- . *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península, 2005. Impreso.
- DREYMÜLLER, Cecilia. “Mensajes del sueño”. *Ínsula* 620-621 (1998): 24-25. Impreso.
- FERRATÉ, Joan. *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968. Impreso
- FOWLER, Elizabeth. “Art and Orientation”. *New Literary History* 44.4 (2013): 595-616. Impreso
- GARCÍA, Concha. “El extravío y la pérdida”. *Ínsula* 580 (1995): 22. Impreso.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita. *Estrategia y melancolía: la herencia de la vanguardia en la obra de Luis García Montero*. Berna: Peter Lang, 2012.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. “Caza nocturna”. *ABC Cultural* (23 may. 1997). Impreso



- . “ella, los pájaros”. *ABC Cultural* (13 may. 1994). Impreso
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eugenio. “La mirada: una forma de entender el mundo”.  
*Clarín* 36 (2001): 68-69. Impreso
- GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. Impreso
- . *Exposición*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1990. Impreso
- . *La poesía ese cuerpo extraño (antología)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2005. Impreso
- . *Lo solo del animal*. Barcelona: Tusquets, 2012. Impreso
- . “Prólogo: Cruz negra sobre fondo blanco”. *El canto y la ceniza: antología poética*.  
Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. 5-31. Impreso
- . *Teresa de Jesús*. Barcelona: Omega, 2001. Impreso
- . “Tersura y tensión en la poesía de María Victoria Atencia”. *Leer y entender la poesía: Poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 57-73. Impreso
- . “Vivo enfrente del bosque: espacios de una imagen”. *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999. 61-82. Impreso
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián. *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Abada Editores, 2004. Impreso
- LANZ, Juan José. “Para una poética del fragmento”. *Paraíso* 4 (2006): 19-33. Impreso
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Ed. de Eustaquio Bariaú. Madrid: Editora Nacional, 1977. Impreso
- MAINER, José Carlos, ed. *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1998. Impreso
- MARINAS, Miguel. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2014. Impreso
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *Antología de la poesía española (1975-1995)*. Madrid: Castalia, 1997. Impreso
- . *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1996. Impreso
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *La destrucción de la forma. (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. Impreso

- . "Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder". *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 106-130. Impreso
- . *Poesía '68. Para una historia imposible. Escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Impreso
- MAYHEW, Jonathan. "The Genealogy of Late Modernism in Spain: Unamuno, Lorca, Zambrano and Valente". *Modernist Cultures* 7.1 (2012): 77-97. Impreso
- . *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*. London: Associated University Presses, 1994. Impreso
- . "Tradicionalidad y radicalidad: Lorca y la búsqueda de raíces en la poesía española del siglo XX". *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea*. Ed. de Elsa Dehennin y Christian de Paepe. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2009. Impreso
- MILÁN, Eduardo. "Poemas". *Poesía y Poética* 26 (1997): 80. Impreso
- MORA, Vicente Luis. *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby Editores, 2006. Impreso
- . "Olvido García Valdés. Entrevista". *Quimera* 277 (2006): 85-91. Impreso
- ORTEGA, Antonio. "La limpia mirada del desamparo". *El Urogallo* 100-101 (1994): 82-84. Impreso
- , ed. *La prueba del nueve (Antología poética)*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso
- PLATÓN. *República*. Ed. y trad. de Marisa Divenosa y Claudia Mársico. Buenos Aires: Losada, 2005. Impreso
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro. *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña: representación poética e ficción lóxica*. Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2004. Impreso
- RAMÓN, Esther. "Escribir el miedo es escribir despacio, con letra pequeña". *Minerva* 13 (2009): 69-73. Web. 2 febrero 2016. <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=384>>
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. Impreso
- SÁNCHEZ MOREIRAS, Míriam. *Contra la piedra y el pájaro. El conocimiento poético en Andrés Sánchez Robayna y Olvido García Valdés*. University of

- Colorado, 2009. Web. 8 xuño 2016.  
<<http://search.proquest.com/docview/304861235>>
- SUÑÉN, Juan Carlos. “En la casa del hombre”. *El Urogallo* 96 (1994): 69-70. Impreso
- TOLARETXIPI, Eli. “Olvido García Valdés. Del ojo al hueso”. *Quimera* 206 (2001): 71-72. Impreso
- TRUEBA MIRA, Virginia. “Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.1 (2012): 313-339. Impreso
- VALENTE, José Ángel. *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. Impreso
- VALLES CALATRAVA, José. *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994. Impreso
- VIDAN, Ivo. “Time Sequence in Spatial Form”. *Spatial form in narrative*. Ithaca: Cornell University, 1981. 131-157. Impreso
- VILLENA, Luis Antonio de, ed. *Fin de Siglo. Antología*. Madrid: Visor, 1986
- , ed. *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986. Impreso
- VV. AA. *Poesía en el campus* 44 (Mayo 1999). Web. 10 octubre 2015.  
<[http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/\\_ebook.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf)>
- YAGÜE LÓPEZ, Pilar. “El pensamiento del cuerpo. La poesía de Olvido García Valdés”. *Lecturas: Imágenes* 2 (2003): 411-421. Impreso
- . “Sobre la poesía de Olvido García Valdés”. *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 42 (2009). Web. 6 jun. 2016.  
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html>>
- ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe, 1989. Impreso
- . *Pensamiento y poesía en la vida española*. México: La Casa de España en México, 1939. Impreso